

中林梧竹の書論

——書の美について——

はじめに

本稿は、『梧竹堂書話』（以下『書話』と略記）において、梧竹が「書の美」についてどのように理解しているか、その考えを整理し、その特質について考える。底本は昭和六年刊行の晩翠軒刊本を採用する。『書話』の原文は訓点付きの漢文であるが、引用にあたっては書き下し文に改め、漢字には適宜ルビを振る。語釈や訳解については、拙稿「『梧竹堂書話』訳解」¹を参照されたい。なお、本稿は、『人文学会紀要』第二十九号（平成八年）に発表した旧稿「中林梧竹の書論——風神の美について——」を全面的に書き改めたものである。

一 書美の多様性について

第二則に次のようにある。

秦漢の書有り、魏晉の書有り。唐宋の書有り、元明の書有り。

内村 嘉 秀

本源は一と雖も、流派同じからず。時代を追って變遷し、人情に随って推移す。（後略）

書において、秦漢以来変化してきたものは書体であり、人の性情にかかわって推移展開してきたものは書風である。書風は、書きぶりの風（ふう）（ようす・すがた）、また書きぶりによってもたらされる文字の風趣を意味する語で、「書の美」を内に含んでいる。書は、時代の風気を反映しつつ変化してきた。それ故、書はそれぞれの時代特有の性質、即ち時代性をおびる。

篆書、隸書、草書、行書そして楷書という書体の変化は、結構法や用筆法・運筆法等の書法の変化と一体不可分に結びついており、書法の変化と多様化は、その他の要因（例えば筆や墨・硯の改良や木牘・竹簡から紙への書写材料の変化等）とも密接に関連しつつ、書風に多様性をもたらす。書風は、時代によって異なるだけでなく、地域・風土・民族等によって異なる。また人によって異なり、同じ人で

あつても、例えば唐・褚遂良の「孟法師碑」（642年、46歳作）と「雁塔聖教序」（653年、57歳作）のように、年齢によつても異なる。

「書は心画なり」^③の理念をふまえて、梧竹は書風が時代によつて異なる理由を、書者の「性情」においてとらえている。第六則は、六朝時代の人と今の人とは「性情」が異なると指摘した上で、性情の一ならずれば、何ぞ心畫の均しきを得んや。古今書風の同じからざる所以は、實に此に存す。

と述べる。「性情」は、こころ。「心画」は、書の意。性情は時代や国によつて相違するだけでなく、同じ人であっても置かれている情況によつても変化する。書が「心画」即ち性情を写しとつた像であるならば、その時どきの性情のありように応じて書風が変わるのが当然であろう。第十二則は、「文字（書）の原」は「感」にある、「中に感ずる」ものがあつて、それが「点画」にこめられたものが「文字（書）」であるとして、次のように論ずる。

今夫れ感じて喜ぶ者有り、感じて怒る者有り。感じて哀しむ者有り、感じて樂しむ者有り。感の動くこと一ならず。故に同一人の字にして、而も同一の字なるも、憂ふが如く悲しむが如く、笑ふが如く舞ふが如く、變化窮詰す可からざるなり。是れ書の妙爲る所以なり。中に感ずる無くして、書す。故に字に神情の寓する無し。苟しくも神情の寓する無ければ、則ち鉛版石印と何ぞ選ばんや。工と雖も稱するに足らざるなり。

「感」は、外物と接触してその刺激を感受する心のはたらき、さ

らにその結果心中に湧きおこる喜怒哀樂等の感情を意味し、その感情が純一無雜なるものを「神情」^④という。「感の動くこと一ならず」は、第六則の「性情の一ならず」と同意としてよい。

書は、「感動」が筆鋒の活躍をとおして点画を形づくつていく所に生成する。筆鋒の活躍によつて、点画にその時どきの「神情」がこめられる。こうして、文字はさまざまなる「表情」をおびる。それ故、同じ人が同じ文字を書いたとしても、同じ書とはならない。ここに「書が（他の表現と比較して）すぐれている特質」がある、と梧竹はとらえている。「妙」^⑤は卓越性、すぐれた特質を意味する。

「書」と「鉛版石印」即ち活版印刷や石版印刷の文字とを異質とする基準は、「神情」が点画にこめられているか否かにある。筆鋒のはたらきに現われた書者の心意・情意を「筆意」というが、筆鋒の活躍をとおして「神情」が筆意と化して点画にこめられた文字、それが「書」であると言つてよい。筆意が、書をして書たらしめる。それ故、書を「筆意の藝術」^⑥と規定することができる。

筆意の多様性に応じて書風も一様ではあり得ず、書風のちがいに応じてそこに人はさまざまな「美」を感受する。第四十六則に、次のようにある。

荒々たる油雲、寥々たる長風。書も亦た此の雄渾の處無からざる可からざらんや。畸人眞に乗じて、手に芙蓉を把つ。書も亦た此の高古の處無からざる可からざらんや。坐中の佳士、左右の修竹。書も亦た此の典雅の處無からざる可からざらんや。（後

略)

「荒々^{タル}油雲、寥々^{タル}長風」は、唐の司空図(837～908)の作とされてきた『二十四詩品』中の、「雄渾」なる詩品を説明する四言十二句からなる詩の第七・八句を、「畸人乘^レ眞、手把^ニ芙蓉^ヲ」は「高古」の詩品を説明する詩の第一・二句、「坐中佳士、左右修竹」は「典雅」の詩品を説明する詩の第三・四句を引用したものである。書も「亦た」と言うのは、『二十四詩品』が「雄渾」「高古」「典雅」等の詩品を論じていることを周知の事柄とした上で、書にも同様にこのような「品」がある(あつて然るべきだ)と主張していることを意味している。この「品」は、「品第(等級)」ではなく「品格(風格)」の意⁽⁸⁾、端的にさまざまな「美の形態」(即ち「美的範疇」)を意味する⁽⁹⁾。第四十六則は、雄渾・高古・典雅の他に、洗鍊・勁健・綺麗・自然・含蓄・豪放・精神そして飄逸、都合十一種の「品」をとりあげている。第四十六則に準じて、第四十八則は宏麗・樸野・雄壯・潤大・威氣・深遠・縹緲^{ひようぎやう}の都合七種の「品」を、第四十九則は宛転・端正・險怪・变幻・溫藉^{うんしやく}・清新・超逸・余韻・穠艶^{じようえん}・枯淡・遠勢・出色・造詣・遲重^{ちちゆう}・快疾^{かいしつ}そして老勁の都合十六種の「品」をとりあげ、『全唐詩』等から選んだ五言の対句を以て解説を試みている。詩と同様、書にもさまざまな「品」即ち「美」があるが、「書的美」は畢竟するに「筆意の美」に帰着する。それ故書家は、その時どきの己の「神情」を筆のはたらきに託して、筆意として点画にこめていくことができねばならない、と梧竹は考えている。

二 「枯淡」と点画の質について

第四十九則は、初唐の王績^{おうしん}の五律の詩「野望」の第二聯^{れい}「樹々^{ハハ}皆秋色、山々唯落暉^{ハダ}」を以て「枯淡」の「品」を説明する。「枯」は生氣が失せて枯れる、「淡」は『説文』に「薄き味なり」とある。字義からいえば、「枯淡」は無味乾燥に通ずるが、『漢語大詞典』は「質朴平淡。多くは詩文の風格を指す。」と、その語義を説明する。第五則は、「枯淡」について次のように論ずる。

東坡詩を論じて曰く、枯淡に貴ぶ所の者は、外は枯にして中は腴^ゆ、淡なるに似て實は美なるを謂ふ。若し中邊皆な枯ならば、亦た何ぞ道^{みち}に足らん⁽¹⁾。と。書も亦た然り。漢魏六朝の書は、枯なるが如くにして實は腴、淡なるが如くにして實は美なり。是れ其の神韻^{しんいん}の高き所以なり。(後略)

蘇軾は「枯淡」について、外・辺は「枯」であり「淡」であるが、中・実は「腴」であり「美」であるからこそ価値がある、もし中も辺も「枯」であり「淡」であるとしたら問題にならない、と論ずる。「外・辺」と「中・実」は、形式と内容を意味していると解釈してよい。「枯」と「淡」は形式面の特徴を指摘した語であるが、詩品としての「枯淡」の特質は「腴・美」なる内容と「枯・淡」である形式の調和にある、と蘇軾はとらえている。豊かで深い内容を、平易な言葉で簡潔に表現するには、詩人としてのすぐれた資質に加えて表現上の鍛鍊(鍊字・鍊句・鍊意)を必要とする。王績「野望」の

詩句が単なる叙景ではなく、心象が投影された景であるように、「枯淡」の詩品は鍊りあげられた「意境」の美と理解してよい。

蘇軾の枯淡説をふまえて、梧竹は書においても同じことが言える
と説く。⁽¹⁴⁾ 梧竹は「枯淡」の書美を漢・魏・六朝の書にみているが、
ここで漢・魏・六朝の書は、例えば「開通褒斜道刻石」や「祀山公
山碑」「西嶽華山廟碑」等の石刻の文字を念頭においていよう。こ
れらの文字の特質は、「瘦硬」即ち点画が痩せて硬くなっている点
にある。「瘦硬」は、古碑になるほど著しくなる。第三則にいう。

書に皮肉骨有り。三者具はりて、而る後に品位生ず。古碑は瘦
硬にして、皮肉無きが如し。是れ初めより然るに非ざるなり。
風剝雨蝕の久しくして、皮肉既に銷磨し、僅かに其の骨を存す
るのみ。後人察せず。辛苦して摹倣し、強ひて蝕殘剝餘の字を
爲し、自ら喜びて以て高古と爲す。譬へば猶ほ粒を減じて、細
腰を學ぶが如し。瘦餓骨立し、風神何くにか存せん。蓋し亦た
思はざるのみ。

第五則後半に「今の書を學ぶ者、専ら枯槁瘦癯の體を作して、中
に腴美の實無し、而も自ら標榜して、漢と曰ひ、魏と曰ひ、六朝と
曰ふ。」とある。「蝕殘剝餘の字」は「枯槁瘦癯の體」に対応し、皮
肉が磨り減って骨だけになってしまった文字を意味している。

「皮」「肉」「骨」は点画の質にかかわる概念で、書を人体に比況
して捉えようとした所から用いられるようになった語と考えてよい。
「骨」は、点画の中心にあつて、点画を内から引きしめ充実さ

せているものをいい、具体的には骨力・骨勢（勢）は一定の方向性を
もった力の展開⁽¹⁵⁾として現象する。身体における骨は物質で目視でき
るが、書における「骨」は物質ではなく、従つて目視することはで
きない。しかし、その現象形態である骨力・骨勢は、書の稽古をと
おして養われた感性によつて確実に感得されうるものである。

「肉」は「骨」を包んでいる点画の豊かさをいい、書に秀潤・温
潤さをもたらす要素と理解されている。「皮」は点画の際（白と黒と
のさかい）をいい、その肌理の細かさや粗さ、艶が問題とされる。

南朝・梁の武帝が陶弘景に与えた「答書」（「法書要録」卷二）に、
骨に純らなれば媚無く、肉に純らなれば力無し。

とある。「骨」は点画に「力」をもたららし、「肉」は「媚（媚趣）」を
もたらす。書は文字（筆写された文字）であるから、その構成要素で
ある点画の質が書美の内実を支える。それ故、右の見解をはじめと
して歴代の書論において多くの見解が提出されているが、①、骨を
書の表現の根幹にかかわるものとして重視する、②、骨・肉の調和
を説く、という点で一致している。梧竹もまた、骨・肉の調和を説
く。第四則に次のようにある。

骨肉に勝てば則ち枯、肉骨に勝てば則ち綺。骨肉適均にして、
而る後に彬彬として觀る可きなり。

「適均」は異なったものが程よく調和する意。書は点画における
骨・肉の調和を基盤とし、力強さと秀潤が調和した「文質彬彬」（「論
語」「雍也」）たる美を理想とする（「文質」は、外飾と内質を表す）。

三 「体様の工麗」——形式の美について

第三十一則は、書の「趣・味」について、次のように説く。

凡そ書、趣きの雋れ、味の永きは、點畫の工に在らずして、風神の高きに在り。點畫の工は、至り難きに非ざるなり。唯だ風神をば至り難しと爲すなり。右軍の書の及び難き所以の者も、亦た實に風神の高きに在り。(後略)

「趣之雋、味之永」は、「趣味之雋永」を分けて対句にした修辭法即ち互文で、「趣味」はあじわい・おもむき、即ち美を意味する。「雋永」はすぐれている義で、価値評価を示す語。第三十一則のテーマは、「書において真に鑑賞すべき美は何か」にある。

梧竹は、「書的美」を「点画」と「風神」の両面からとらえている。第二十九則には、次のようにある。

書家は練筆有るを知るも、練心有るを知らず。蓋し點畫の工は練筆に生じ、風品の高きは練心に生ず。(後略)

「練筆」は、用筆法を柱にすえた技法力の鍛練をいう。「点画の工」は、点画を組合せてできる文字の構成(結構・結体)の巧妙さの義であるが、ここでの「点画」は「風神」「風品」に對置されているから、作品の全体構成をも含めた「かたち」と理解すべき語であり、「工」は構成上の巧妙さ(うまさ)を意味している。¹⁷⁾「風品」は、『漢語大詞典』に「作風・品行」の義とあるが、『書話』では「風神」とほぼ同義の語としてよく、あるいは「風神・品致」の省略形とも考え

られる。第三十一則の後半に、「風神の高きは、人品の高きに關はり」とあるように、「風品」「風神」は「人品」即ち作者の品性あるいは精神のありようにかかわり、それ故「高さ」が問題となる。巧拙が問われる「点画」即ち形式に對して、「筆意」をとおして感受される内容の美と理解してよい。第三十一則の主旨は、書の本當の「趣味」は視覚的な「かたち」にあるのではなく、その奥にある、精神性の高さを感じさせる美にあると説くことにある。

では形式面における美について、梧竹はどのようにとらえていたのか。「風神」の前に、この問題について検討しておこう。

第三十五則に、中古以来の公卿の書を批判して、「體様工麗ならざるに非ざるも、只だ筆勢軟弱にして、魯縞を穿つ能はず。絶へて氣力無し。蓋し其の安逸偷惰の風の然ら使むるなり。工と雖も稱するに足らざるなり。」とある。「工麗」は巧妙で綺麗、「かたち」に關する評語である。「魯縞」は、魯の国に産した薄い白絹で、破れ易いものの喩として用いられる。¹⁸⁾「体様」がどれほど「工麗」であろうとも、「筆勢軟弱」なる書は鑑賞に値しない。「工と雖も稱するに足らざるなり」、この断言に書に關する梧竹の基本的な価値観が示されている。

「筆勢」は運筆の勢、さらにその勢が生み出す筆力(筆画にこめられる骨力)の動勢を意味するが、運筆の根底には書者の「意」があるから、筆勢は筆意のあらわれでもあって、書の妙趣は筆勢・筆意によってもたらされる。それ故第十八則に、

書に遠勢^{えんせい}無かる可からず。而して是れ尤^{もつと}も難し。(中略)。凡そ書に逍遙^{しやうよう}として盡きざるの妙有るは、一に遠勢に存す。

と言う。「遠勢」とは、無限のエネルギーを潜めて、宇宙のはてまでも続いていくかの如き感をいだかせる暢やかな筆勢をいう語。

筆勢のありようは「骨」の形成に直接的にかかわっている。「筆勢軟弱にして」とは別言すれば骨力に欠けていることであり、そのような書は生気の失せた、「墨猪・死蛇」⁽¹⁹⁾とならざるをえない。

「体様」は、書(作品)の「かたち」を意味するが、表現特に藝術表現における「かたち」は、作者の独自の作風によって創られる「かたち」であるから、様式・スタイルの意味をも含むことになる。⁽²¹⁾第七則は、「心藝」を「己の體様を以て、己の心情を寫す、是れ心藝なり。」と規定し、「体」「様」について次のようにいう。

千字を書して千字一の如く、萬字を書して萬字一の如くなれば、世人は以て妙と爲す。然れども是れ腕指の巧のみ、心藝に非ざるなり。(中略)。今の書家、多くは體に依りて體を書す。是れ古人の體にして、己の體に非ざるなり。様に依りて様を書す。是れ古人の様にして、己の様に非ざるなり。己の心情より出づるに非ざるなり。結構は妙と雖も、腕指の巧に過ぎざるなり。何ぞ心藝と爲すこと有らんや。

「一の如し」は筆づかいが一定の用筆法を守って破綻をきたさない書きぶりを、「腕指の巧」はそれを実現していく技法力を意味する。「心藝」は、自分が創出した「体様」^(スタイル)に、「(いま・ここ)」の感動、

心意があるがままに写しとられていく「藝」^(わざ)、「無法にして有法」(第一則)の用筆をいう。⁽²²⁾「心藝」によって、感動は筆意と化して点画にこめられ、形象化されて「心画」が成立する。

「結構は妙と雖も、腕指の巧に過ぎざるなり。」は、第三十五則の「工と雖も称するに足らざるなり。」と同意としてよい。この「結構」^(たくみ)は、前述した第三十一則(P.5)の「点画」同様、作品の全体構成をも含めた「かたち」を意味している。⁽²³⁾

梧竹は、「結構は妙と雖も、腕指の巧に過ぎざるなり。」と断定するが、この断定を以て、梧竹が「結構」や「腕指の巧」はどうでもよいと考えていたと理解してはならない。⁽²⁴⁾感動、即ち「(いま・ここ)」の「いのち」のありようと関係なく、「古人」の創出した「体様」^(スタイル)を模倣して書かれた「かたち」は、どれほど巧妙に書かれていたとしても内容をともなわない「かたち」であるから評価に値しないと説いているのであって、これは「表現における価値とは何か」という問題を根底にすえた主張として理解すべきものである。

作品の形式は、内容との関連において評価されなければならぬ。第五十則、即ち『書話』最終則に、次のようにある。

一字の内、左右上下、參差^{さんさ}として同じからず。一幅の内、偃仰^{えんよう}向背^{きやうはい}、錯落^{さくらく}として齊しからず。而る後に活動流峙^{りつどうりゅうし}し、筆致の妙見る可きなり。⁽²⁵⁾古人曰く、林巒^{りんらん}は一狀に非ず、水石に餘態有り、と。

「一字の内、云云」は、文字を構成する点画について言う。「左右」

は偏と旁、「上下」は冠と脚の関係、「參差」は字勢が平板とならないための結構法上の工夫で、不揃いであることを表す双声の擬態語。「二幅の内、云云」は、一幅の作品を構成する布置（文字の配置）・章法について言う。「偃仰向背」は文字及び文字群のありようを説明している語。「錯落」は疊韻の擬態語で、「參差」と同じく「整齐」の対義語として不揃いであることを表す。

その構成に絶妙の変化があつてこそ、作品は平板とならずに活き活きと生動し、鑑賞するに足る「筆致の妙」が生成する。

「筆致の妙」は、語義としては筆づかいの趣き、書きぶりのすばらしさを意味するが、第三十六則に

漢魏の書は、古雅餘り有るも、温藉足らず。筆致の妙は、當に

晉賢を以て第一と爲すべし。

とあり、「古雅」「温藉」に對置されている。「古雅」は渾樸で典雅な風韻、「温藉」は筆力を内に濫んだ含蓄性の豊かな風韻を意味する語であるから、「筆致の妙」も書の風趣に関する語と理解すべきであろう。「晉賢」は王羲之・王献之父子を指す。既引第三十一則に「右軍の書の及び難き所以の者も、亦た實に風神の高きに在り。」とあり、第九則は、漢魏の書の「筆意」、隋唐の書の「筆法」に對して、晋人の書の特質は「品致」にあるとしている。梧竹は王羲之の書の卓越性を、「風神の高さ」に見ていた。『書話』においては、「筆致の妙」は単に書きぶりのすばらしさを意味するのではなく、それによつてもたらされる「風神」「品致」の高さをも意味してい

よう。第五十則は、書の「かたち」と「風神」との結びつきを説いた則として理解することができるといえる。

書は「筆意ある文字」であり、どこまでも具体的個別的な「かたち」として存在する。ここで「かたち」は、単に文字の形体を意味するのではなく、余白（空間）や点画の質、墨氣、さらに筆勢がもたらす抑揚・緩急等々をも含めた「物質的ありようの総体」を意味する語として用いている。「風神」は、この「かたち」にこめられた「筆意」を通して生成する。梧竹は書家として、書に「風神」を求めることと「かたち」の充実さ（変化と統一）を追求することとを、一つの事柄としてとらえていた。梧竹は「点画の工」「体様の工麗」を否定している訳ではない。

四 「風神」について

1. 「風神」の語義

「風神」は、もと魏晉時代に人物評論に用いられた語であるが、人物評論は容姿の評価をも含んでいた所から、六朝期を通じて文学や書画の美的評語に転用されるようになった。

「風神」は「風」・「神」、「風」なる「神」を意味する。「風」は大氣の流動である風の義から、風のように外に漂よい出ている氣を意味する。「神」は神氣。神氣は精氣でもあり、人の精神活動は心の内なる神氣・精氣のはたらきによつてもたらされるから、「神」は精神と理解してもよい。作者の心の内なる神氣は、表現活動をと

して作品にこめられる。作品には作者の精神活動の反映とみなされる「神」が内在する。作品に内在する「神」は、外に「風」のように漂い出る。鑑賞者はその「神」を作品の風韻として感受する。鑑賞者に感受された精神性の高い風韻を、「風神^{ふうしん}」という。

2. 古書論にみる「風神」の説

ここで、中国の古書論において「風神」がどのように説かれてきたか、簡略に跡づけてみる。唐・孫過庭の『書譜』には、「風神」は次のように見えている。

之を凛^{れん}むるに風神を以てし、之を溫^{おだや}かにするに妍^{けん}潤^{じゅん}を以てす。之を鼓^こするに枯^こ勁^{きやう}を以てし、之を和^わするに閑^{かん}雅^やを以てす。

「凛^{リン}」は『説文』に「寒なり」とあり、寒氣にふれて身がひきしまるように、作品を内から引き締めるはたらきを意味している。『書譜』では、「風神」は「研潤」「枯勁」「閑雅」と同列の風趣として位置づけられている⁽²⁸⁾。

唐・張懷瓘の『書議』（『法書要録』巻四）になると、「風神」は書を品等する際の評価基準となる。『書議』は、「今其の品格を録すと雖も、豈^あに獨り其の材能をのみ稱せんや。皆な其の天性を先にし、其の習學を後にす。」と述べた上で、書品の評価基準を、

風神骨氣^{ふうしんこつき}なる者を以て上に居き、妍美功用^{けんびこうよう}なる者をば下に居く。

と提示する。「天性」は生まれつきその人に具わった資質、「習学」は学んで修得した技法を意味する。「天性を先にす」は「風神骨氣

なる者を上に居く」を、「習學を後にす」は「妍美功用なる者をば下に居く」を導く⁽²⁹⁾。この『書議』（758年成立）の、「風神骨氣」と「妍美功用」の二項を以てする評価軸は、張懷瓘の主著とみなされる『書斷』（727年成立、『法書要録』巻七・九）の「天然」と「功用」を以てする評価軸を発展させて、「天然」を「風神骨氣」ととらえかえしたものと考えてよい⁽³⁰⁾。

張懷瓘の「風神」概念を理解するためには、「文字論」（『法書要録』巻四）の次の一文をも併せ検討する必要がある。

深く書を識る者は、惟^ただ神彩を觀て、字形を見ず。（中略）。然して須^{すべ}らく其の發意^{はつい}の由る所を考ふべし。心に從ふ者を上と爲し、眼に從ふ者を下と爲す。（中略）。功用多くして聲有りと雖も、終に性情少くして象無ければ、糟粕^{そうはく}に同じくして、其の味ひ知る可し。靈臺^{れいだい}に由らざれば、必ず神氣に乏し。（中略）。狀貌^{じやうぼう}は顯^{けん}にして明らかにし易きも、風神は隱^{いん}にして辨^{べん}じ難し。

「神彩」は精神のかがやき、精神性の高さを感じさせる風韻。南朝・齊の王僧虔^{おうそうけん}の作として伝わる「筆意贊」に、「書の妙道は、神彩を上と爲し、形質之に次ぐ。」とあり、「文字論」の価値観と一致する。「心に從う者」は心のはたらきから生まれる「神彩」を、「眼に從う者」は肉眼のはたらきに基づく「字形」を意味する。「顯」は形として外にあらわれている状態、「隱」は奥にかくれ潜んで見えない状態を意味する。「神彩」と「字形」、「風神」と「状態」が対置されているが、「風神」は「神彩」を、「状態」は「字形」を、

繰り返しを嫌って言い換えたものと理解してよい。「心に従ふ者を上と爲し、眼に従ふ者を下と爲す。」は、『書譜』の「風神骨氣なる者を以て上に居き、妍美功用なる者をば下に居く。」に対応する。ここで、『書譜』と「文字論」とを併せて、「風神」をめぐる概念の相関を図式すれば、次のようになるう。



「妍美」は形而下（顯）の形体美、「風神」は形而上（隱）の精神美に属す。書を形式と内容の両面から評価して、多様な書美の一つとしてではなく、内容を総括する「美」として「風神」を指定する。ここに張懷瓘の「風神」概念の特質を見とることが出来る。

宋代になると、科擧出身の文人官僚である士大夫階層の成立にもなつて、「雅俗認識」が尖鋭となり、文学藝術において「俗を忌む」精神が重視されるようになる。³¹ 蘇軾や黄庭堅は「俗」の対極に「韻」を置き、書画は何よりも「韻」を貴ぶべきであると説いた。

凡そ書畫は、當に韻を觀る可し。（燕の郭尚文の図を擧するに題

す）、『山谷題跋』卷三）

南宋の姜夔『続書譜』は、反俗精神の上に「風神」を説き、

字書は全て風神の超邁なるを以て主と爲す。（臨）

と主張する。「風神」「神彩」「韻」はともに精神美を示す語であるが、姜夔は『続書譜』に「風神」の篇目を立て、「風神」を実現する条件として八ヶ条をあげ、その第一に「風神は、一に須らく人品高かるべし」と説く。なに故に「人品」が問題となるのか。「風神」は「俗」の対極にあり、「襟韻の高さ」が不可欠の主体的条件として自覚されるからである。『続書譜』の「草」に、

襟韻高からざれば、記憶多しと雖も、塵俗を濯ること莫し。若し風神をして蕭散なら使めば、下筆は便ち當に人に過ぐべし。

とある。「襟韻」は胸中の韻、「塵俗」を洗い去った心韻で、その高さによって「人品」が判定される。「記憶」はここでは習いおぼえた書法をいう。「風神」は、技法のレヴェルをこえた、「襟韻」即ち「人品」のありようにかかわる「美」としてとらえられている。

3. 梧竹の「風神」の論とその特質

梧竹が「風神」に関して、どのような観点からどのように論じているか、以下に検討する。『書話』には、「風品」「風韻」「神韻」等、「風神」とほぼ同義と理解してよい語、また「品位」「品致」「書品」等密接に関係している語も見られる。それ故、これらの語も含めて、『書話』における「風神」の論を検討する。

a. 「風神」成立のしくみ

次の第四十二則・第四十三則・第四十四則は、「風神」がどのようにして成立するかに関する「続きの見解とみる事が出来る。

書の氣韻有るは、猶ほ花草の生氣有るがごときなり。品致此

に由つて生ず。今夫れ綵剪の華は、艷麗目を奪ふも、還つて野
花潤草の瀟灑たるに如かざるは、何ぞや。其の生氣無きを以て
なり。氣韻無き書は、乃ち綵剪の華の類なり。(第四十二則)

書の餘韻有るは、猶ほ樂の餘音有るがごときなり。其の風神縹
緗の處は、偏に餘韻に在り。右軍の書の如き、其の適潤人に過
ぐる處は、全て餘韻の茂なるに在るなり。(第四十三則)

餘韻は正氣より生ず。正氣充ちて、而る後に筆勢全く、筆勢全
くして、而る後に餘韻生ず。故に正氣霽霽として行間に滿つる
者は、筆勢必ず適健、餘韻必ず點畫の外に溢る。猶ほ金聲の錚
鏘たる者は、其の逸響必ず長きがごときなり。(第四十四則)

「餘(余)」はあまる・のこるが原義であるが、引申して豊かな意
となる。「余韻」は豊かな「氣韻」。「氣韻」は氣の韻、活き活きと
した作品の生動感を意味する語。「品致」は品位の高い趣き。第四
十三則の「風神」は第四十二則の「品致」を言い換えた語と理解し
てよい。「風神」は「氣韻」によつてもたらされるが、「氣韻」が作
品にそなわるには「筆勢」が充全であることが必要条件となる。第
四十四則の「筆勢全し」は、書作時における運筆の勢いをいう。第
四十四則は、「筆勢全し」の必要条件として「正氣充つ」をあげて
いる。「正氣充つ」は、ここでは心中に「正氣が充実する」意と理
解すべきであろう。心中に「正氣」が充実していなければ、鋒先に
氣がこもらず、「筆勢軟弱」なる字となつてしまふ。しかし、心中
に「正氣」が充実すれば、必ず「筆勢」が充全となるわけではない。

「正氣充つ」は「筆勢全し」の必要条件ではあるが、充分条件では
ない。「鍊筆」によつて用筆法・運筆法に習熟していなければ、「筆
勢全し」は可能とはならない。

心中に充実した「正氣」は、筆勢充全なる運筆によつて点画にこ
められて骨力・骨勢を生み、点画は「適健」となる。確固とした骨
力・骨勢から発する氣が、「氣韻」となつて「点画の外」にあふれ、
(鑑賞者がその「氣韻」を感受することによつて)「風神」が生成する。

以上の「風神」の論の特徴は、表現論の観点からその生成を説く
点にある。その成立の過程を定式化して示せば、次のようになる。

正氣 ↓ 筆勢 ↓ 氣韻 (余韻) ↓ 風神 ∧ 品致

※「△」は概念の包摂關係を示す。

b. 「正氣」と「日本武士の氣象」

「風神」の源は、「正氣」にある。それ故、梧竹が追求した「風
神」がどのような「風神」であつたのかを理解するには、梧竹が「正
氣」をどのように考えていたかを明らかにする必要がある。

「正氣」の用例は、古くは『楚辭』や『淮南子』に見られるが、
この語が特に重要な意味をもつて用いられたのは、宋朝に殉じた文
天祥の「正氣の歌」であろう。文天祥は元への帰属を拒み処刑され
るが、獄中生活のなかで「正氣の歌」を作つた。その「序」に言う。

孟子曰く、吾れ吾が浩然の氣を養ふ、と。浩然なる者は、乃ち
天地の正氣なり。

「正気」は孟子の「浩然の氣」をうけた「天地正大の氣」、「氣」は天地万物を形成する究極の構成要素であるが、人にあつては「身体に充滿している生命の源動力、いわば生命体の動的エネルギー」でもある。孟子は「其の氣爲るや、義と道とに配す。是れ無ければ餒うるなり。」（『孟子』・「公孫丑上」）という。「浩然の氣」は、單なる自然的存在ではなく、「道義性、倫理性を帯びるもの」であつた。孟子を承けて、文天祥は「地維」「天柱」も、「三綱」「道義」も「正気」によって成り立つとする。宇宙の秩序と人倫のあるべき秩序とを一体のものと考えるのが中国的思維の伝統であるが、文天祥はそれを支える精神エネルギーとして「正気」を考えている。

では、梧竹は「正気」をどのようにとらえていたか。梧竹は明治の時代を書一筋に生きぬいた人であるが、その書作理念の内核に「武士の道」を据えていた。第九則に、

筆意を漢魏に取り、筆法を隋唐に取る。之に帶びしむるに晉人の品致を以てし、之に加ふるに日本武士の氣象を以てす。是れ吾家の書則なり。

とある。この「書則」は書作上の原則を意味する。梧竹は、漢魏の「筆意」、隋唐の「筆法」、晋人の「品致」という書の英華に加えて、自己の内なる「日本武士の氣象」を表出することによって「日本人梧竹」の書を創出しようとした。「日本武士の氣象」は、武士として保持すべき心氣即ち「正気」の象といつてよい。

では、梧竹にとって、日本武士の「正気」とはどのようなもので

あつたのか。梧竹は日本武士の「正気」として、藤田東湖の説く「正気」を考えていたと思われる。文天祥の「正気の歌」に和した東湖の「正気の歌」は、文天祥の「正気」を發展させて、日本に独自の「正気」を主張する。

「天地正大の氣 粹然として神州に鍾る」で始まる東湖の「正気の歌」は、「死しては忠義の鬼と爲り 極天皇基を護らん」の句を以て結ぶが、「神州孰か君臨する 萬古天皇を仰ぐ／皇風六合に洽く 明德太陽に侔し」、「忠誠皇室を尊び 孝敬天神に事ふ／文を脩むると武を奮ふとを兼ね 誓つて胡塵を清めんと欲す」と詠い、尊皇精神を鼓吹し幕末の志士たちに愛唱された。その「序」に文天祥の「正気」と自分の説く「正気」を区別して次のように説く。

天祥曰く、浩然たる者は、天地の正気なり、と。余其の説を廣めて曰ふ、正気は道義の積る所、忠孝の發する所なり、と。然れども彼の謂ふ所の正気は、秦漢唐宋と、變易して一ならず。我の謂ふ所の正気は、萬世に互りて變ぜざる者なり、天地を極めて易らざる者なり。

「正気」は道義の実践と一体不可分の精神エネルギーで、「忠孝」として発現し、万世一系の皇統への「忠誠」へと収斂していくべきもの、と東湖は説く。「正気」を「忠孝」、さらに「尊皇」へと結びつけていく所に、東湖の「正気」觀念の特質がある。皇室への崇敬の念が殊の外篤かった梧竹は、東湖の説いた「正気」と「日本武士の氣象」とを結びつけて考えていたと思われる。

c. 「鍊心」と「俗」の峻拒

梧竹は、明治四十一年四月（梧竹八十二歳）に、梧竹村莊（同年三月に觀音堂建立と共に落成）に次の一文を雕額にして掲げた。³⁸

一 武士之道終食の間も忘連不申候様心懸之事

二 萬事慾す久奈く廉恥を重んずへ幾事

「武士の道」即ち武士としての行動を律する道徳は、「日本武士の氣象」と一体のものであり、「廉恥を重んずべき事」は「武士の道」が要請する生活規範と考えてよい。梧竹は、「廉恥」即ち恥を知る清らかな心を「武士の道」の中核においた。戦闘者として死に直面せざるを得なかった武士は、事に当って卑怯未練となっておくれをとることを何よりも恥としたから、潔さを尊んだ。「廉潔」の語が示すように、潔さの基盤には「廉恥を重んず」る心がある。梧竹は第二十七則等で奴書批判を展開するが、この批判は「廉恥を重んず」る精神との関連で理解する必要がある。「奴書」即ち他人の書を模倣するだけの書に自足する者は、「独立自尊」の精神に欠けている。梧竹はそのような心性を「卑屈自ら安んずる」ものとし、「書品の高からざるも、亦た怪しむに足らざるなり。」と批判する。卑屈にならないためには、高潔で恥を知る心を養わねばならない。「廉恥を重んず」る心が、「独立自尊」の精神を支えるからである。梧竹に特徴的なことは、「廉恥を重んず」る心と「慾」を抑制することとを一つに結びつけていることにある。「慾」は何ゆえに抑制されねばならないのか。既引第二十九則の後半に、「鍊心の法」

を説いていう。

一を抱き朴を守り、慾を窒ぎ神を澄ます。是れ鍊心の法なり。

「鍊心」の目標が「窒慾澄神」にあることに注目したい。第三十則は、第二十九則をうけて「慾」について次のように述べる。

書家に忌まるる所の者は、慾なり。慾の躬に在るは、猶ほ塵の水に在るがごときなり。人の神明をして昏昧なら使む。故に筆畫の間に露になる者、自然に渾濁して、俗氣を帶ぶ。拙は猶ほ觀る可きなり。俗は終に觀る可からざるなり。

「慾」は「人の神明をして昏昧なら使」め、書が「俗氣」をおびる原因となる。「俗氣」は、墨氣の濁り、余白の濁りとして作品に発現する。「風神」は、「俗氣」と相容れない。それ故、梧竹は、「俗氣」を「惡臭を惡む」（中庸）がごとくに嫌った。「慾を窒ぎ神を澄ます」ことによって、「俗氣」を峻拒する。「風神」の高い書は、「鍊心」の基盤の上に可能となる。「拙は猶ほ觀る可きなり。俗は終に觀る可からざるなり。」とする断定的主張は、梧竹において「風神」の追求と、「窒慾澄神」による「俗氣」の峻拒とが不可分一体のものであったことを示している。

梧竹は、王羲之の書に「品致」の高さを認め、最晩年になっても王羲之の書を学ぶことを止めなかった。しかし梧竹が追求したのは、羲之の書を越えた「日本人梧竹の書」の創造であり、自己の内なる「武士の氣象」を表出する所に生成する「風神」であった。梧竹が求めた「風神」が具体的に如何なるものであったかは、「天照

皇太神」（梧竹八十五歳の作。いわゆる「神品十二月」の正月の幅）に見てとることができよう。

d. 「品致」について

第十一則は、「品致」について次のように説明している。

或るひと品致を問ふ。曰く、珠寶の光の如し。點畫の内になつて、點畫の内にならず。點畫の外になつて、點畫の外にならず。

「品致」は品位の高い趣（致）は趣、あるいは「品」そのものを意味する（『漢語大辞典』は「格調」とする）。梧竹は、「品致」は「珠寶の光」のようなものとし、点画の「内」にあつて「内」になく、点画の「外」にあつて「外」にならない、と説明する。要するに「品致」はあるのか、ないのか。あるとすれば、何処にあるのか。そもそもこの説明は、「品致」について何を説明しようとしているのか。

既引第四十四則に、「正氣霧霈として行間に滿つる者は、筆勢必ず適健にして、餘韻必ず點畫の外に溢る。」とあり、第四十二則に、「品致」は「此（氣韻）に由つて生ず」とある。第四十三則には「其の風神縹緲の處は、偏に餘韻に在り。」とある。それ故、「品致」は「点画の外」にある。では、「点画の内」にあるとはどういうことか。「品致」は「珠寶の光」に譬えられている。「珠寶」は、宝珠あるいは珍珠宝玉の意で、その「光」は反射光である。反射光であるから、珠寶の「外」にある。ただ例えば真珠の輝きと青玉の輝きとは異なっていて、それぞれの質と形状に応じた輝きを放つ。どこまでも珠寶に即して在る。この意味においては、珠寶の「内」にある。

「珠寶の光」が珠寶の「内」に在り且つ「外」に在るように、「品致」は点画に即して「内」に在り、且つ「点画の外」に在る。

ここで「点画の外」は余白を意味する（第四十四則の「行間」も余白である）が、文学評論等にみえる「○○之外」の用例を検討してみると、「点画の外」には実は余白以上の深い意味がある。蘇軾の「黃子思の詩集の後に書す」（『東坡題跋』卷二）に、次のようにある。

鍾王の迹は、蕭散簡遠にして、妙は筆畫の外に在り。（中略）。唐末の司空圖は、……（中略）。蓋し自ら其の詩の文字の表に得有る者二十四韻を列す。（中略）。信なるかな表聖の言や、美は鹹酸の外に在り。

「鍾王」は、魏の鍾繇と東晋の王羲之、「迹」は筆跡の意。「妙は筆畫の外に在り」の「妙」は、「美」と正対関係におかれている語であるから、「品致」に置換えてよい。「筆畫の外」は即ち「点画の外」であり、詩で言えば「文字の表」に同じ。この「表」の義は「外」と同じで、「文字によって直接に表わされていないが、その存在は表わされている文字からほのかに連想されるもの」と理解してよく、「連想される」は「感受される」と言い換えてよい。「鹹酸の外」は、司空圖（字は表聖）の「李生に与えて詩を論ずるの書」に見える語で、司空圖は江南地方の料理はただ酢っぱいだけ、塩っぱいだけだと批判し、本当の旨味は「鹹酸の外」の「醇美なる者」にあると説いている。「鹹酸の外」は「味外の旨」とも言い換えられていて、詩における「韻外の致」の比喩として用いられている。

司空図は、詩の理念として「韻外の致」を掲げた。⁽¹¹⁾「韻外の致」の「韻」は、一篇の詩を構成している個々の詩句の「韻」（豊かなイメージ喚起力をそなえている韻）で、それらの「韻」が一つに融け合っ
て一篇の詩の「致」（韻致・格調）が成立する。詩の「致」は詩を構成する個々の詩句の「韻」を基盤としているが、それらをこえたものである。即ち「外」は、「こえてある」ことを意味している。⁽¹²⁾

ここで、「一つに融けあつて」は、厳密に言えば「一つに統合されて」とすべきであろう。「韻外の致」が成立するには、個々の詩句の「韻」を感受し、さらにそれらを一つに統合してゆくはたらきが考えられねばならない。そのはたらきは、詩そのものにあるのではなく、鑑賞者の「美的体験」の中にある。

「韻外の致」は、個々の詩句の「韻」を感受し、それらを統合する能力が育っていない者には無きに等しいものである。書の「品致」もまた同じと言ってよい。先に、「珠寶の光」は反射光であるとした。反射光は、入射光があつて存在する。光がさしこまない闇の中では、「珠寶の光」は存在しえない。では「品致」において、入射光に当るものは、何か。「見る」というはたらきである。作品を見て、その豊かな「氣」の「韻」^{ひびき}を感受することがなければ、「品致」は存在しない。「品致」は、作品の「氣韻」を感受するはたらきによって、心中に生起する美的感動、端的に「美」と言つてよい。

私たちは、「花の美しさ」と言い、「書の美」と言う。これらのことばは、花や書に関する「美」を意味し、その関係は所屬関係と理

解される。このように、私たちは、通常、花や書（作品）などの属性として「美」を語るが、事柄の内部に立ち入って考えれば、「美」は対象に所屬している何かではない。対象を見て感動する私たちの心にその都度つど生起しては消えていく、「美しい」という感情である。橋本治は、「美しい」は「感動の言葉である」と説いている。⁽¹³⁾張懷瓘の「文字論」は、「風神」に関して次のように指摘する。

狀貌は顯にして明らかにし易きも、風神は隱にして辨じ難きこと、賢才君子の立行立言の若き有り。言は則ち知る可きも、行は見る可からず。冥心玄照^{めいしんげんしやう}し、閉目深視^{へいもくしんし}するに非ざる自りは、識^しは盡くされず。心契^{しんけい}を以てす可く、言宣^{げんせん}す可きに非ざるなり。

「非ざる自りは」と訓^よんでおいたが、「自非」は仮設連詞で、「もし〜でないならば」の意を表す（何采士編『古代汉语虚词词典』、语文出版社、二〇〇六年）。「冥心玄照」は心をしずめて、深くかくれているものを心に映しとること。「閉目深視」は、心の眼で本質を見極めること。「識」は前文に「深く書を識る者は、惟だ神彩を觀て、字形を見ず。」とあり、書を理解すること。「心契」は心に契合^{けい}する、「言宣」ははっきりと言葉で述べる意。「風神」は、作品の一つになった深い觀照において、心中に生成する美である。

第十一則は、「風神」を「品致」に置換えれば）右の張懷瓘と同じ見解を禪の公案風に述べたもの、と理解することができよう。

終りに

書が活字等の印刷文字と異なるのは、そこに書者の「神情」がこめられてある点にあり、書において真に鑑賞すべき「美」は「風神」にある。「神情」は、心中の「神氣」が発現した情、俗情を雑えぬ純粹な感情をいう。「神氣」は生命活動の源をなす「生氣」でもあり、これに「道義性・倫理性」が付与されたものが「正氣」である。「神情」は筆鋒の活躍をとおして「筆意」と化して点画にこめられ、その「筆意」を味得することによって「風神」が心中に生成する。この意味で、「風神」は「筆意」に宿る「美」と言つてよい。

「風神」の源は「正氣」にある。梧竹はこの「正氣」を「日本武士の氣象」に結びつけてとらえた。書の「品致」「風神」は、「日本武士の氣象」の「美」である。ここに梧竹の求めた「書の美」の特質がある。

梧竹は、「神情」があるがままに文字に形象化されることは「心藝」によって可能になるとする。「心藝」は、「無法にして而も有法、所謂る神にして化する」筆鋒の活躍をいう。「無心」であつてこそ、「いのち」のはたらきは「道」と一つになり、「神にして之を化す」〔周易〕「繫辭伝下」る筆鋒の活躍が可能となる。「道」は「人間を超えた」宇宙大のはたらき、またそのはたらきの理法を意味している。それ故、「風神」は、本質的には「人間を超えた」はたらきと一体となった「いのち」の純一的なはたらきによつてもたらされる。

佐々木健一は、「美」は「作り出されるというよりも、恵みとして与えられる」ものであると指摘する。また「二一世紀の美学」の主題として「人間を超える美学」を提唱し、次のように述べる。

「人間を超える」ということは、人間中心主義を清算し、虚心に宇宙のなかでの人間の位置を問ひなおすことにほかなりません。さしあたりは、われわれ人間が自然の一部でもあることを認識することであり、ひいては、人間以上に偉大なものが存在することをわきまえることです。それが美学と結びつくのは、美がそのようなものだからです。

『梧竹堂書話』も含めて、東洋の藝術である「書」が追求してきた「美」に関する思索は、この「二一世紀の美学」の主題に少なからぬ貢献を果すことができるのではなからうか。

註

(1) (財)日本武道館発行の月刊『書写書道』誌に、平成十八年四月号から平成二十二年三月号に連載した。

(2) 「風」は近代以前の中国の美学思想における基本的範疇の一つで、風韻・風趣等、他の語と結びついて多くの美的概念語を形成している。なお「韻」も「趣」も中国美学における基本的な範疇語で、ともに「美」にかかわる語である。成復旺主編『中国美学範疇辞典』の『訳注』(大東文化大学人文科学研究所 第二冊(二〇〇三年) 参照。「書風」は、「風」の語義の広がりに応じた意味の広がりを持ち、書の風趣よりも包

撰的な概念を表す。例えば上田桑鳩は「作風に対して書風という名が付けられている」と説明する（『書道鑑賞入門』、創元社、昭和三十八年、P. 69）。なお、「書風」の語は『漢語大詞典』に見えず、明治以降の日本の書家が用いるようになった語と思われる。

- (3) 「心」を、「絵画」のように目に見える形に写しとつたものの意。前漢の揚雄『法言』「問神篇」の「故言者心聲也。書者心畫也。聲畫形、君子小人見矣。」にもとづく。ただし「問神篇」の「書」は、文書・著述の意で、書法の意ではない。日原利国『書は心の画なり』の解釈への疑問（『漢代思想の研究』、研文出版、一九八六年）参照。「書は心画なり」は、明治・大正期の書家にとって疑うべからざる書道の基本的理念であった。

- (4) 単なる「心情」ではなく（心情には俗情も含まれる）、例えば『書譜』に「所謂る樂しきに涉りては方に咲ひ、哀しみを言ひては已に歎くなり。」という、「陽に舒び、陰に慘む」人間本性の発露としての真実の感情を意味する。唐・張懷瓘の「文字論」に、「筋骨を以て形を立て、神情を以て潤色す。」等の用例が見える。同『書断』は、書品の最上位を「神品」とする。「神」は価値概念であることを理解する必要がある。『中国美学範疇辞典』、『訳注』第一冊の「神」参照。

- (5) 「文字論」にも、「文は則ち數言にて乃ち其の意を成す。書は則ち一字にて已に其の心を見す。簡易の道と謂ふ可し。其の妙を知らんと欲ば、云云」と見える。第十二則は、「書の妙」を表現論の観点から捉えたものと理解してよい。

- (6) 田邊萬平「筆意の藝術」（『書について』、日本習字普及協会、一九六

六年）参照。「書の内容」は詮ずる所「筆意」にあると言つてよい。

- (7) 原文は「書亦不_レ可_レ不_レ無_二此雄渾處_一」であるが、「不_レ無」の「不」は衍字であろう。ここでは原文を尊重して、不自然な感もあるが反語として読んでみた。第四十八則・四十九則もこの語法を用いている。

- (8) 門脇廣文著『二十四詩品』（明德出版社、平成十二年）P. 36参照。

- (9) 『中国美学範疇辞典』・「引論」（『訳注』第一冊、二〇〇二年）参照。

- (10) 晚翠軒刊本は「縹緲」と「宛転」で区切つて二則としているが、「的傳写本」は改行せずに一則としてまとめている。

- (11) 「韓柳の詩を評す」（『東坡題跋』卷二）からの引用。

- (12) 形式と内容の一般的概念に関しては、三浦つとむ著『認識と言語の理論』（勁草書房、一九六七年）・第二章「認識から表現へ」参照。藝術作品における形式と内容に関しては、木幡順三著『新版 美と芸術の論理 美学入門』（勁草書房、一九八〇年）の第三章・第六節「芸術作品の構造」、等参照。

- (13) 作者の主観的な「意」と客観的な景物の「境」が、一つに融合合う境地を「意境」という。『中国美学範疇辞典』の「意境」（『訳注』第一冊）参照。袁行霈「中国古典詩歌の意境」は、最高の「意境」を次のように説明する。「深め広められているがその痕跡はなく、意味は深い表現はあつさりしていて、素朴な真実に還っている。」（佐竹保子訳『詩の芸術性とは何か』、汲古書院、一九九三年、P. 60）。和歌に例をとれば、「うらを見せおもてを見せて散るもみじ」（『蓮の露』）は、翻りながら散っていくもみじを詠んだ歌であるが、単なる叙景の歌ではない。この歌を辞世の歌として示した良寛は、散っていくもみじ（境）に自分

の境涯を重ね合せて、語り尽くせぬおもい(意)をこめている。

- (14) 「枯淡」の書風は、深く豊かなおもいと簡素な運筆・用筆との調和によってもたらされる書の風趣と考えることができる。鋒先に力を集中した用筆による骨力ある点画に、豊かな「筆意」がこめられ、そこに「神韻」が生まれる。「神韻」は、唐・張彦遠の『歴代名画記』・「論画六法」に、「鬼神人物に至りては、生動の状す可きもの有り。神韻を須ちて後に全し。」と見える。第四十三則、四十四則の「余韻」が豊かな氣韻を意味するのに対して、「神韻」は靈妙(質的な卓越性)なる氣韻を意味する。「神」は、質に関係する価値概念であるから、「高い」の語が結びつく。

- (15) 「骨」に関する研究に、河内利治著『書法美学の研究』(汲古書院平成十六年)所収の諸論考がある。また李沢厚著『中国の伝統美学』(興膳宏他訳、平凡社、一九九五年)のP.103～104参照。

- (16) 「趣味」は現代日本語では hobby の意として使われることが多いが、漢語の本来の意味はおもむきである。「趣」は、対象にふれて心にわきおこる美的なよろこび・感動、またそれをもたらし対象にそなわっている特徴・格調を意味する。「味」はあじわい、(味わうべき)おもむき。『中国美学範疇辞典』の「趣」・「趣味」(訳注)第三冊、二〇〇四年参照。また佐々木健一著『美学辞典』(東京大学出版会、一九九五年)の「趣味」の項をも併せ参照のこと。

- (17) 「工」の対義語は、「拙」。工(巧)・拙は、技巧に関する評語である。『中国美学範疇辞典』の「工」(訳注)第二冊)参照。

- (18) 例えば『淮南子』「説山訓」に、「矢の十歩に於けるは兕甲を貫ぬくも、

三百歩に於ては魯縞に入る能はず。」とある。

- (19) 第三十四則に、尊円の流をくむ書を「墨猪・死蛇」と批判する。「墨猪」は、骨力乏しくいたずらに肥えている書をけなす貶辞。伝衛夫人の「筆陣図」(『法書要録』卷二)に、「多肉微骨なる者、之を墨猪と謂ふ。」とある。「死蛇」は、筆勢乏しく生動感のない書をけなす貶辞。

- (20) 「体様」は「かたち」の義であるが、「体」と「様」に別けて考えることができる。点画を結びつけて文字を組立てることを「結字」または「結体」といい、その組立ての構成に注目して「結構」という。この「体」は点画の構成体の意。篆・隸・楷・行・草等の書体の「体」も同じ。「様」は、(字様は一字の「かたち」の意であるが)模様(ありさま)の義から転じて一定の方式・形式の意となる。個々の文字の「体」に対して、作品全体の構成と形態に関する語としてよい。

- (21) 北宋の歐陽脩は、「學書は當に自ら一家の體を成すべし。其れ他人を模倣する、之を奴書と謂ふ。」と説く(『筆説』の「學書自成家説」、『歐陽文忠公集』卷一百二十九)。欧体・顔体など、固有名詞を冠して称する(一家の)体は、個人様式を意味している。スタイル(様式)とは、或る作品が他の作品から明確に区別される、形式上に現われた類型的な特徴のこと。「様」も、型・範式の義から様式の意を表す。様式・スタイルについては、長廣敏雄「美術様式とは何か」(『橘女子大学研究紀要』第八号、一九八〇年)、同「様式またはスタイルについて」(『中国美術論集』、講談社、昭和五九年)、また佐々木健一著前掲書、渡辺護著『芸術学(改訂版)』(東京大学出版会、一九八三年)等参照。

- (22) 第八則は、運筆力を三段階に分けて、「指が筆を転ずる」「指端の藝」、

「腕が筆を転ず」る「腕頭の藝」、そして「心が筆を転ず」る「心藝」とする。「腕指の巧」は前二者を合せたもの。詳しくは、拙稿「中林梧竹の書論―心藝論について」(国士館大学文学部『人文学会紀要』第三五号、平成十四年) 参照。

「以^テ己^ニ之^ヲ體^ス様^ニ、寫^ス己^ノ之^ノ心^ヲ情^ヲ、是^レ心^ノ藝^也」は、「AはB也」の構文で、「A、B也」の述語成分Bの前に「是」をつけ加えたもの。この「是」は話者の判断を確定的に表述するための語であるが、六朝以後主語と述語を結びつける繫辞(である)の用法へと発展していく。牛島徳次著『漢語文法論(古代篇)』(大修館書店、昭和四十二年) P. 313-314 参照。「以」は(一定の基準・方式)によって、に従つての義。

なお第七則は、「体様」に関して、「己の体・様」と「古人の体・様」を区別している。この区別は、「体様」は本来作者に属するものであつて、その価値は独自の作風に基づく個性的な風格即ち無比性にある、とする認識をふまえている。従つて第七則の「体様」は、単に「かたち」を意味しているのではなく、スタイル・様式を意味している。

(23) 『中国美学範疇辞典』の「結構」(訳注)第六冊、二〇〇九年) 参照。

(24) 第三十二則に、「書匠之書、工思有^リ餘^リ而風神不^レ足^ル者、職由^ニ於修養之不^レ足^ル。禪僧之書、雖^モ稚氣不^レ脱^セ、風神有^リ餘^リ者、亦唯修養之使^レ然^ラ也」とある。「工思」は、専ら体様に関する技法上の工夫を意味する。いくら上手でも「風神」が欠如している書は「俗書」である。「稚氣脱せず」は子供っぽさが脱けない、要するに下手であること。ただし、「風神」が高ければ下手であつてもよいのだと主張している訳ではない。

(25) 「活動流峙^シ、筆致之妙可^キ見^ル也。」は、もと「筆勢流動、妙可^キ見^ル。」に

作つていた。その添削の跡が「传的傳写本」に見える。

(26) 「向背」は、書論の用語としては通常「結構」における向勢^{こうせい}と背勢^{はいせい}、即ち豎画による文字の構えをいうが、ここでは章法における文字相互間の関係について言っている。

(27) 例えば『晋書』・裴楷伝に、「楷は風神高邁^{かうまい}、容儀俊爽^{しゅんさう}たり。」とある。風氣・風格・風情・風韻・風骨・風度・風流等々、「風」字を冠する語が魏晉時代に人物評論において用いられ、劉勰の『文心雕龍』「風骨篇」が示すように、文学や藝術に関する評語に転用されていく。目加田誠「六朝文芸論における「神」「氣」の問題」(『中国の文芸思想』、講談社文庫、一九九一年)に、要領を得た説明が見え、ここに引用しておく。

人の「神氣」が容姿の上に流動するとき、「風姿」といい、「風采」という。高き氣品が流れ出ては「風格」と称し、高邁なる「神氣」がただようては「風神」といい、そのほか「風儀」といい、「風華」といい、皆その形の上に内よりただよい出る「氣」をさしているものである。かくして又芸術にただよう「氣」を同じく「風」といい、その味わいを「風趣」という。(中略)。情のただよいを「風情」といい、その連綿とつたわるを「氣韻」といい、又「風韻」ともいう。(P. 57-58)

(28) 樋口銅牛著『孫過庭書譜衍釋』(晩翠軒、大正十三年)は「風神」を「風姿神采」と解し(P. 70)、田邊萬平著『書論新講 書譜』(日本習字普及協会、一九六八年)は「神は神氣、筆者の生命エネルギーである。そのエネルギーが露骨でなく、ソレトナク生氣あるを風神という。」(P. 95)と注解し、福永光司著『書譜』(中国文明選14『芸術論集』、朝

日新聞社、昭和四十六年）は「精神的な格調の高さ」と注解する。西
林昭一訳「書譜」（中国法書ガイド38「書譜」、二玄社、一九八八年）
は「潑刺たる生氣」の訳を当てている。周于藝注疏「書譜序注疏」（上
海古籍出版社、二〇〇九年）は、「凜之以風神」を「以氣韻教人敬畏。凜、
敬畏。…風神、風采・神韻。」と注解する（P.42）。

- (29) 「妍」は、『説文』に「技あるなり」とあり、「研」と通じて研精の義
があるから、「妍美」は技法的に洗練された美を意味する。「功用」は、
『書断』に「先づ天然に稟け、次に功用に資る。」とあり、「天然」に対
して後天的な学習によって修得した技巧のはたらき・うまさをいう。
「妍美・功用なる者」は、専ら書の形式面における評価である。なお『書
断』の「天然―功用」の評価軸は、南朝梁の虞龢「論書表」が引く宋
の羊欣の「自然―字形」、宋の王僧虔『論書』の「自然―功夫」等の、
六朝期の品等論における評価軸を継承したものと言つてよい。中田勇
次郎「中國の書品論」（『中國書論集』、二玄社、一九七〇年）参照。
- (30) ここで、「風神」と「骨氣」とが、どうして一体のものとして捉えら
れるのが問題となる。目加田誠・前掲論文（注（27））の次の説
明（P.60およびP.61）が、この問題を理解する上で参考となる。

書に於いて重んずるのは骨力であり、その上に媚趣が加わつて
最上のものとなる。形体は幼稚なるが如くとも、骨力俊快なれば
書として立派とされる。文に於いてもその基本的なる文の構成が
確固として緊密であれば、そこに強い「氣」が発現流動して、颯
爽たる文風を生ずるのである。基本的なる文の構成が文の骨をな
し、その力感より生ずる強い「氣」が流動して文の「風」となる。

従つて或は「骨氣」と熟して用いられる。颯爽たる意氣あつてそ
こに文の風趣が生ずる。

緊密一貫の構成を以て辞をえらび結んで、そこに強い「氣」が
生動するとき、情緒は遠く暢びるのである。骨格あつて身体が正
しく樹つ如く、文骨立つて始めて文章が成り立つ。身体に氣がか
よつて生命ある如く、文に「氣」が流動して、始めて情緒が暢びる。
ここに、表現における「骨」・「氣」・「風」三者の結びつきが説かれ
ている。「風神」は「骨氣」の基盤の上に生成する。「妍美」が「功用」
の基盤の上に成立することに対応する。

- (31) 村上哲美「雅俗考」（『中国文人論』、汲古書院、平成六年）参照。

(32) 「氣韻」は、南齊の謝赫の「古画品録序」に、「畫に六法有り」とし、
その第一に「一氣韻生動是也」とある。その読み方は未だ定説という
べきものがないが、「氣韻」とは作品（に画かれた対象）が生き生きと生
動していることと理解されている。古原宏伸著『画論』（明徳出版社、
昭和四十八年）の「氣韻論」、宇佐美文理著『歴代名画記』（『氣』の芸
術論）（岩波書店、二〇一〇年）の「氣韻生動―画の六法」を参照。

(33) 第四十七則に、「氣力貴^{ハツモ}壯^ツ、而忌^ム銳逸^{ニシテアリ}。銳逸則怒張^{スレバナシテアリ}、失^{ナシ}於溫藉^ニ。筆勢貴^{ハツモ}勁^ツ、而忌^ム露出^{スレバナシテアリ}。露出則淺薄^{スレバナシテアリ}、失^{ナシ}於含蓄^ニ（蓄^ニ）。」とあり、「氣
力」と「筆勢」とが対偶表現を以て論じられている。「氣力貴^{ハツモ}壯^ツ、云云」という心のありかた、「筆勢貴^{ハツモ}勁^ツ、云云」という筆勢のありかたとは、
不可分の関係にあるものとしてとらえられていることを示している。

(34) 清の馮班的『鈍吟書要』に、「字を作るは惟^た用筆と結字とあるのみ。
用筆は筆勢を盡さしむるに在り。」とある。「筆勢全し」は、運筆法・

用筆法に習熟することによって可能となる。それ故第二十一則・二十二則で、「鍊筆」の必要性が説かれている。

- (35) 「適健」は適勁に同じで、「適」「健」「勁」は互訓、骨力・骨勢においてすぐれている点画を評する語。歴代書品論中の「適」字の用例については、河内利治「書法審美範疇語（適媚）考」（前掲書 参照）。

- (36) 加賀榮治著『孟子』（清水書院、一九八〇年）、P.119。

- (37) 同右、P.127。

- (38) 佐々木盛行著『中林梧竹（上）（人と芸術）』（二玄社、一九八三年）の図版（P.222）参照。また日野俊顕編『梧竹堂詩集』（『中林梧竹 書別冊、二玄社、二〇〇六年）のP.147参照。

- (39) 一海知義注『陶淵明』（中国詩人選集第四卷、岩波書店）の「飲酒」其の十一の「人は當に意表を解すべし」の注解に、「表の字義は外と同じく、意表とは、おもてに現れた意味の範囲ではなく、その外に延びた部分、いいかえれば、かくされたほんとうの意味。」とある。

- (40) 船津富彦「司空図の『酸鹹之外』について」（『唐宋文学論』、汲古書院、昭和六十一年）参照。

- (41) 司空図の詩論に関しては、伊崎孝幸「司空図の文學論―味外旨とは何か―」（『日本中國學會報』第六十二集、二〇一〇年）参照。

- (42) 張彦遠『歴代名画記』の「論画六法」にも、「形似の外を以て其の畫に求むれば、此れ俗人と道ふこと難し。」とある。「形似の外」は、形象を越えてあるものの意。

- (43) 橋本治著『人はなぜ「美しい」がわかるのか』（ちくま新書、二〇〇二年）、P.27。なお、『孟子』「尽心下」は、道德的人格を（善・信・美・

大・聖・神）の六段階に分け、〈美〉と〈大〉に関しては、「充實せる、之を美と謂ふ。充實して而も光輝ある、之を大と謂ふ。」とする。この定義の核心には、（身に体した仁・義の）徳の内容が充實していて素晴らしいとする讃嘆の気持がある。なお『孟子』の語に関して、李沢厚著前掲書（注15）、第二章「儒家と仁」の（四）の解説が参考になる。

- (44) 佐々木健一著『美学への招待』（中公新書、二〇〇四年）、P.210、P.222。